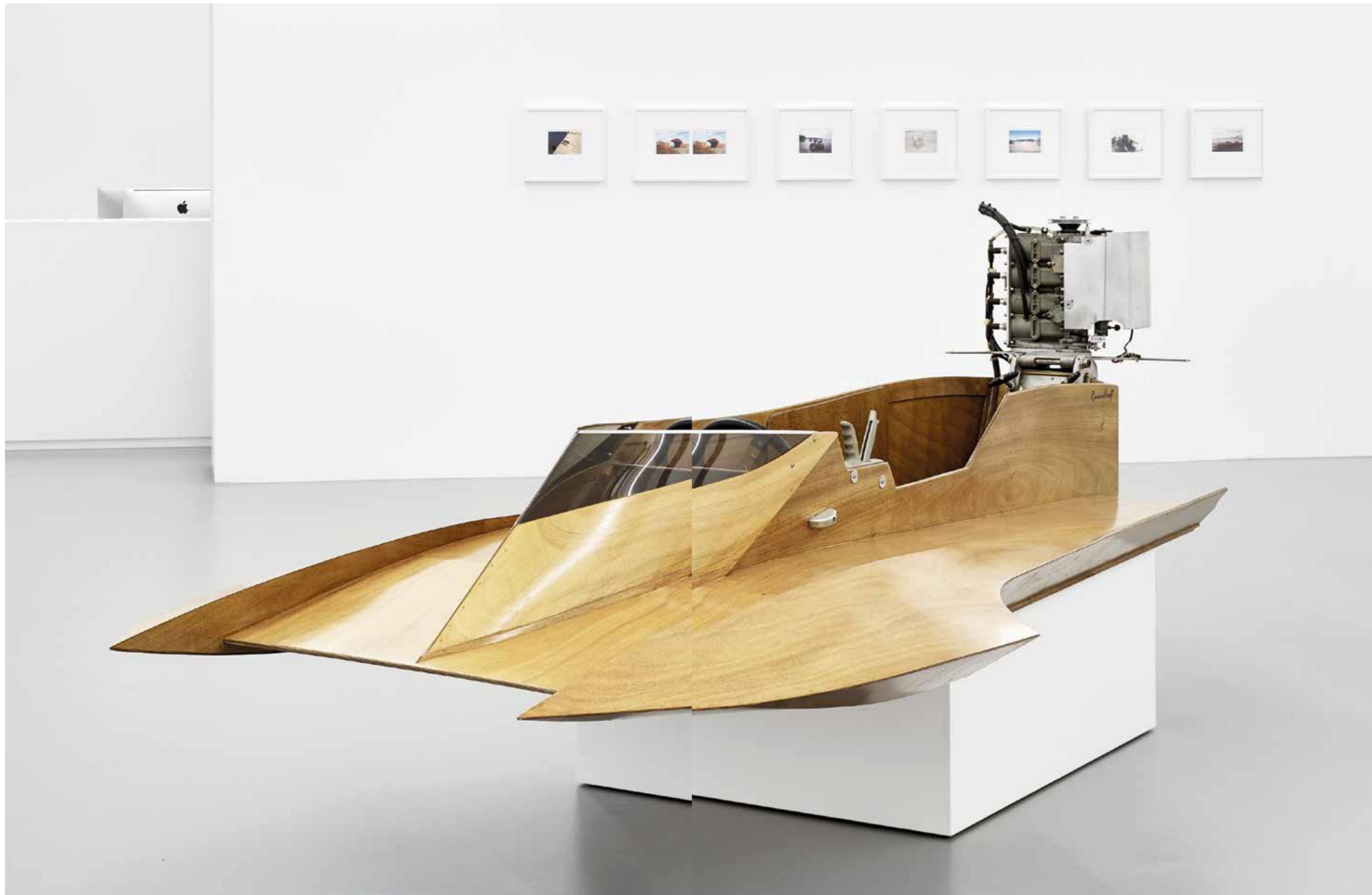


# HYPERVOLUME IN HYPERSPACE



*Untitled*, 2014.  
Courtesy: the artist  
and Galerie Max Hetzler,  
Berlin / Paris.  
Photo: def-image.com

BY HANS ULRICH OBRIST

Robert Grosvenor opens up with Hans Ulrich Obrist about growing up in Arizona where he met the work of the architect Frank Lloyd Wright, which as long with the ocean and the desert became one of his first

sources of inspiration; about the time spent in France and in the army and about his iconic spatial installations that had crossed the boundaries between art, engineering and architecture.

**HANS ULRICH OBRIST**

Let's begin with the beginning. How did you come to art, or how did art come to you?

**ROBERT GROSVENOR**

I spent my young years in Newport, Rhode Island, near the water. The water there is always in the distance—a flat, horizontal line. Then we spent a lot of time in Arizona, which has a similarly horizontal landscape. I was lucky to be in the desert where Frank Lloyd Wright houses were going up. That was a great inspiration for me as a boy.

**HUO**

Which houses?

**RG**

Smaller private houses, some of which still exist. We were very close to Taliesin West.

**HUO**

So before any artist, Frank Lloyd Wright was an inspiration?



Frank Lloyd Wright,  
*George Sturges House*,  
Los Angeles, 1939.  
Photo: © Pedro E.  
Guerrero Archives, 2015



Frank Lloyd Wright,  
*Taliesin West*, Scottsdale,  
1937. Photo: © Pedro E.  
Guerrero Archives, 2015

**RG**

Definitely. The desert, the ocean, and architecture. Not only Frank Lloyd Wright's buildings, but others that we didn't see so much in Rhode Island. Arizona was just "out there". We got good new stuff.

**HUO**

And then you went to Dijon, France, in the 1950s. What took you to Dijon?

**RG**

Just a matter of chance. Paris felt a little scary to me at that time and Dijon was a great, exciting, small city with an art school. I met some of the teachers, and it seemed like a place where I could fit in.

**HUO**

Which artists inspired you at that time?

**RG**

I thought a lot of Alexander Calder.

**HUO**

Nobody in France?

**RG**

Not so much. I remember the names of the artists but no painters who inspired me particularly, I'm afraid.

**HUO**

Then you went into the army and there was an encounter with Mark di Suvero that was significant.

**RG**

While I was in the army I was able to pick up some art magazines and saw an article on Mark di Suvero. I'd never seen such things, with the great beams at different angles. When I left the army and went to New York along with a friend of mine, the video artist Peter Campus, I found the address for di Suvero's studio and knocked on the door. So he was one of the first people I met in New York, and it was very fortunate. I helped him out around the studio, sort of as an assistant, and rented a room, a studio, in the building. Through him I got to meet Dick Bellamy and some of the artists at Green Gallery: Claes Oldenburg, James Rosenquist.

**HUO**

I always ask where an artist's catalogue raisonné begins. What would be the "number one" in your catalogue, the beginning of where you found your language?

**RG**

Probably *Topanga* (1965).

**HUO**

And it was prompted by a telescope you saw in Arizona?

**RG**

Yes, I saw a photograph of Kitt Peak Observatory and wanted to work with a vertical line and a diagonal line. It seemed like something that I could do. I have found sometimes, when I am making sculpture, that I copy things I see. A photograph in a magazine may inspire me to do something. Sometimes the thing that I do is very close to the thing I saw in the photograph.

**HUO**

You've said that it was the cantilever idea that fascinated you. Obviously the cantilever is dynamic and very different from the prevailing minimalist aesthetic at that time. Were you conscious of your rupture from minimalism?

**RG**

Oh yes, absolutely. I never considered myself a minimalist, although I'm sometimes referred to as one because the structures were rather plain.

**HUO**

Your great piece at the Whitney, *Tenerife*, is from a year later. It almost defies gravity. How did you come to these dynamic forms?

**RG**

I wanted to see whether it was possible to lift the bottom of the diagonal off the floor, rather than continuing it down to the floor, which I could have done, of course. I was very interested in, and energized by, the distance between the floor and the sculpture. In that case it was maybe twelve or fourteen inches.

**HUO**

Where did you find the titles, like *Topanga* and *Transoxiana*?

**RG**

In geography books. Being a New England guy, I thought *Topanga* sounded romantic. I had never been there; it's near Los Angeles. And *Transoxiana* was on an older map. A city halfway between East and West, I believe.

**HUO**

Then you were in the 1966 exhibition "Primary Structures" at the Jewish Museum in New York. What are your memories of that exhibition?

**RG**

It was a very important show. It was a great honor to be in the large room with a Donald Judd, a Robert Morris, a Ronald Bladen, Walter De Maria's portrait of John Cage. *Transoxiana* was attached to the ceiling at one end, and cantilevered down almost to the floor and then up almost to the ceiling. But the ceiling was too high, and we lost the tension between the floor and the lower section. It should have been maybe twelve inches lower.

**HUO**

A lot has been written about Judd, for instance, using industrially produced materials, whereas yours look industrially produced but are actually handmade.

**RG**

I used inexpensive materials. Plywood was cheap; I could make mistakes and redo things. I found it had a certain structural integrity that worked for me. There was nothing to the fabrication except a screw gun, really, and maybe a hammer and nails.

**HUO**

Did the pieces come with instructions so that they could be refabricated?

**RG**

They never have been refabricated, I don't think. They could be, of course. But they're not instruction pieces as such.

**HUO**

I just saw a film about you that the Whitney put online. Scott



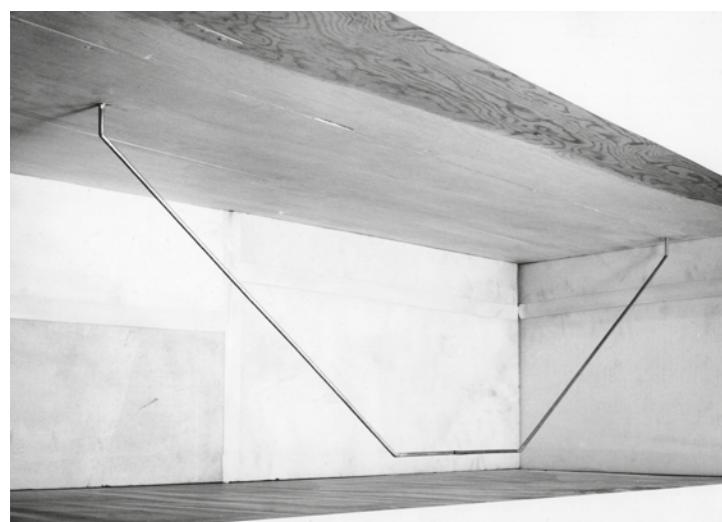
*Untitled*, 1991. Courtesy: the artist and Galerie Max Hetzler, Berlin / Paris. Photo: def-image.com



*Untitled*, 1975



*Albatrun*, 2002



*Model for "To C.A"*, 1969



*Untitled*, 1976-1977



*Floating Red Double T*, 1965-1968



*Untitled*, 1994



*Untitled*, 1978-1979

Rothkopf talks about walking around the works and their connection to architecture. One certainly feels your early Frank Lloyd Wright connection.

**RG**

I first installed *Tenerife* in Los Angeles at Dwan Gallery. It was a beautiful room to work in. I realized I was getting a bit better at putting things together, so I used lighter plywood. It was an extreme cantilever. I don't know whether I should say this or not, but that piece feels to me almost like when one is underwater looking at the keel or the rudder of a sailing vessel going by.

**HUO**

It's so aerodynamic. Were you inspired by car or ship design?

**RG**

Not explicitly, although I see what you mean. I was specifically interested in the work's height above the floor, and its relationship to somebody next to it.

**HUO**

As Rothkopf beautifully explains in the video, there is the viewer, there is the work, and there is the room. Those are the ingredients. And what about color? Some of your works are monolithic and black, and then white pieces arrived in 1968.

**RG**

Yes, there was a white one, a yellow one, purple, black, and red. I really can't tell you why, about the colors.

**HUO**

So you don't have a color theory like Josef Albers?

**RG**

No, I don't have too many theories. [laughs]

**HUO**

Daniel Buren always said that his works were made *in situ*, for a specific architecture. But I suppose these works can be installed elsewhere afterward. How is this site-specificity defined?

**RG**

Of course, if I'm able to modify the room somewhat, if I'm able to drop the ceiling, if it has a proper length that I can work with, maybe the sculpture can be contracted somewhat. I've never been asked to do that but I'm sure I could face that problem. It would be interesting.

**HUO**

One of my favorite pieces is *Floating Red Double T* (1965-68). Can you tell me how it worked?

**RG**

There was a good deal of stuff underwater to support it: invisible floatation tanks, on two separate anchors so they turned. It was a totally impractical thing but in calm weather—I never saw it in rough weather—it had a very soft, very strange sort of movement.

**HUO**

Was it installed in the sea?

**RG**

Yes, in Long Island Sound, and it didn't last long because there were just too many forces working against it.

**HUO**

So it was destroyed.

**RG**

But it looked good while it was up. It was almost a performance piece. The performance was my friends and me diving in and out of the water, adjusting it.

**HUO**

And now it's at the bottom of Long Island Sound. A bit like a Robert Smithson, a buried work.

**RG**

It'd be nice to dive down and have a look at it.

**HUO**

Can you tell me about your friendship with Smithson?

**RG**

We'd go to the movies, for instance to see *Invasion of the Body Snatchers*.

**HUO**

Science fiction?

**RG**

Always science fiction, yes. Listening to him talk, it was over my head, over a lot of people's heads, but it was amazing.

**HUO**  
There is this interesting quote where he talked about your structures being "hypervolumes in hyperspace".

**RG**

Those are good words, aren't they?

**HUO**

I love it. Your 1969 car fits with what Smithson said: it is a hypervolume in hyperspace. How did that car come about?

**RG**

I was trying to make a sculpture, trying to put something together, and I had this triangular pyramidal shape. I was turning it around, looking at it, and thought, "This might make a good car."

**HUO**

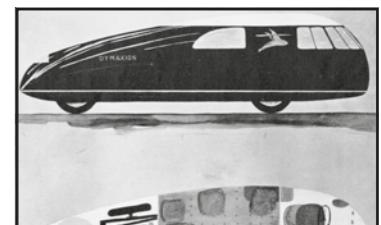
So it potentially had a function?

**RG**

Yes, it became a car, a functioning thing. I am attracted to shapes that can go fast. And this car is interesting because of the height above the floor; it only has about an inch of ground clearance.

**HUO**

Was there a link to Buckminster Fuller's car, the Dymaxion?



Buckminster Fuller,  
illustration and  
prototype of the  
Dymaxion car, 1933



**RG**

I don't think I was aware of it at the time. But I am very aware of it now.

**HUO**

And was the car tested in 1969?

**RG**

We always wanted to get it out in heavy traffic on Broome Street, but unfortunately it was just too difficult to carry it out there.

**HUO**

So that is an unrealized project in a sense?

**RG**

Indeed.

**HUO**

I always ask artists about their unrealized projects.

**RG**

I'm working on something right now that hopefully I can realize. It's just so big and cumbersome, almost as big as a small house, with two different levels. It's hard to describe.

**HUO**

Wow. So you're going into architecture?

**RG**

Yes, but it's non-architecture. Not practical. The way the green 1969 car is not really a car, this sculpture that I'm working on is not really architecture. It's architectural, maybe.

**HUO**

Quasi-architectural?

**RG**

Quasi, I like that.

**HUO**

You're drawing nonstop right now. Is that a daily practice?

**RG**

Not so much, no. But when I'm talking to someone I usually have a pencil and paper. It makes me a little more comfortable.



*Still No Title*, 1966. © Robert Grosvenor. Courtesy: Paula Cooper Gallery, New York  
Opposite - *Untitled*, 1970. © Robert Grosvenor. Courtesy: Paula Cooper Gallery, New York

**HUO**  
Do you ever use models?

**RG**  
No, they don't help me too much. I try to build in real size, and strong enough so that the wind won't take it down.

**HUO**  
You acquire a lot of found objects and then modify them in various ways.

**RG**  
Modified or altered. Hopefully improved, fixed up. I love the vacuum cleaners of Jeff Koons, so pristine and beautiful inside the plastic boxes.

**HUO**  
Something that is present in a lot of your pieces from the 1960s is a connection to space, in particular to antigravity or non-gravity. Did NASA and the space age of the 1960s play a role for you?

**RG**  
Perhaps a general kind of space, not a cartoon idea of space.

**HUO**  
And is there any inspiration from cinema? I interviewed my friend Czesław Miłosz, a Polish poet and Nobel Prize winner, when he was one hundred years old and he said that everybody, whether poet, novelist, sculptor, painter, who lived in the twentieth century has somehow been influenced by cinema.

**RG**  
A few things, like Jacques Tati, are important for me, and interesting and funny. But I'm not much of a film person. I like to walk around still objects, or look at still photographs.

**HUO**  
What inspired you about Tati?



Jacques Tati,  
*Playtime* (still), 1967



Jacques Tati constructing  
“Tativille.” © Les Films  
de Mon Oncle.  
Photo: André Dino

**RG**  
The timing, the humor, and the strangeness, and playtime. The human qualities are so wonderful, aren't they? The timing and human qualities.

**HUO**  
Let's move on to the 1970s, when the tube, or pipe, arrives. How did this enter the work?

**RG**  
The interesting thing about this—and you don't see it in this installation photo—is that the tube ended in a window; it was butted up against a large glass. So a person would be standing here, say, there was a long horizontal section, and then a slight angle going up to a glass. So it was the question of whether it continued through the glass or not. But it stopped at the glass. It was also another extremely fragile thing, hanging on wires. It again had to do with height and length and horizontality.

**HUO**  
Also in the 1970s you began using wood beams.

**RG**  
I think this is my favorite photograph of my work. That's a quiet moment on Crosby Street. It's just a very slight bend. It has

something to do with that last sculpture of the pipe that had a very slight bend. This has a crack here and a crack here, and it just supports itself, barely. Again, it's very fragile. If somebody stepped on it, that would be the end of it. It's asking for somebody to step on it. There is a saw cut in the middle, making two beams that have two breaks.

**HUO**  
You told Ulrich Loock in your interview with him that the masking tape around your drawings has a way of tearing or breaking, which you then applied to the wood beam. Can you explain that?

**RG**  
I meant that ripping the tape, rather than cutting it with scissors, gives it an uneven end, which is similar to what happens when you break a piece of wood. You get a broken feeling.

**HUO**  
Was there a conscious intention to break the idea of the wholeness of the minimalistic object, which Donald Judd wrote a lot about, or was it simply something that happened?

**RG**  
It had nothing to do with the minimalist idea, really. It had to do with how you change the direction of a piece of wood, say.

**HUO**  
And then in the 1970s there are more of these broken lines, but some are outdoors. This is a beautiful photograph of a work in a field in Fresno. It's on the brink of the invisible.

**RG**  
Yes. And there was an awful lot to it that is not seen. What interested me in the Fresno area was the fact that the land is called hardpan. If this is the line of the ground, the top two or three feet is a very hard surface and then it's soft down below, so that when I planted these things in the ground we had a strong point there.

**HUO**  
And the broken line appears also here. So are these residues from a construction site?

**RG**  
Yes, that is a piling, a heavy wooden beam that I broke in the middle.

**HUO**  
It sounds violent.

**RG**  
But it's not very violent actually; they're very, very soft. It makes me think of John Chamberlain saying, "If I lean into the sheet metal, I make a dent. The sheet metal is like flesh." Meaning that it gives; there's no violence, really. There's strength but it's not a violent act.

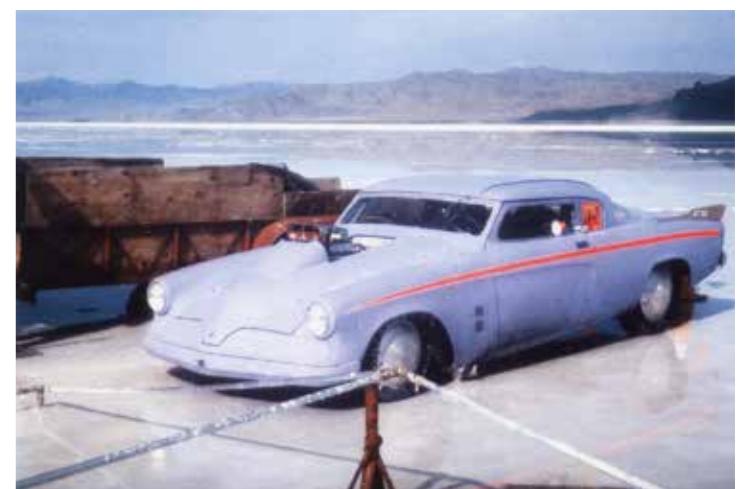
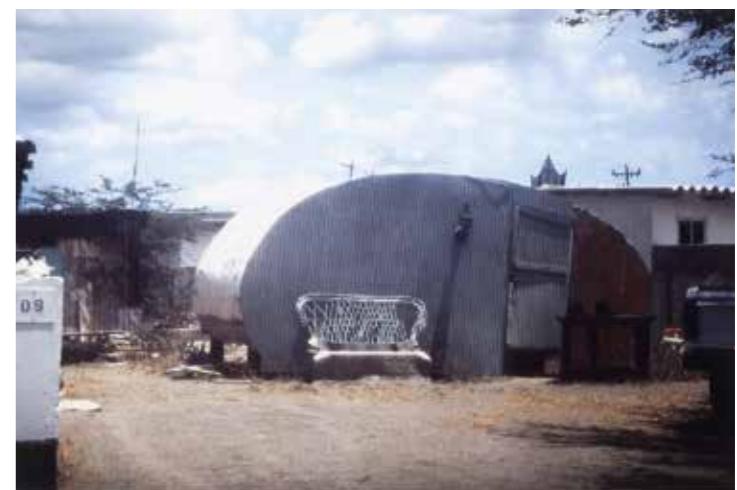
This work had grease on it as well. Grease seems so beautiful, you know. So smooth. Before that a lot of these things were creosoted, which also has a certain nice quality to it, a heavy odor that is sensual. It's a nice material to smooch on there. But delicate too, because if a piece of dirt gets on it, it's hard to get it off. It's delicate, the way some of the bent pipe pieces are sandblasted so that if you touch it with your hand, the grease from your hand comes off.

**HUO**  
Then in the 1980s you moved out of Broome Street and into a studio in Williamsburg. Another incredible piece, one that is quasi-architectural, was installed in Serralves in 2005 and called *The Trailer Piece*. You had a trailer in Williamsburg, right?

**RG**  
It was a rather dangerous area at the time, and in order to secure my trailer, I covered it with corrugated. I loved corrugated, and I had unlimited supplies; it was just all over the place, piles of it. And then I thought, well, this is interesting, let's remove the trailer and just have the shell. I put it on the legs to elevate it slightly. That's how that came about.

**HUO**  
Wheels then come back in the 1980s, which is interesting. We talked already about the 1969 vehicle.

**RG**  
I think of these as discs but they are wheel-like, that's true. This sculpture was a happy sort of accident. While removing this



concrete section of wall, it happened to fall onto a blue tarp, and I thought it was quite interesting to look at.

**HUO**

It was a chance encounter?

**RG**

Yes.

**HUO**

Is chance important?

**RG**

I think so, all the time. The way things fall together: Is it half chance, and half, maybe, some kind of feeling? You put something with something else and it becomes a third thing entirely.

**HUO**

Whistler said, "Art happens." It just falls into place.

**RG**

Yes. And Chamberlain said, "Everybody's making sculpture all the time, they just don't realize it." If you throw a wet towel in the corner, that's a sculpture, isn't it?

**HUO**

Chamberlain did a piece for my show, "Do It", which is basically a bit like that: you have lots of pieces of cloth in the room and throw them around. And that's it. Anybody can do it.

What's the role of books and printed matter for you? A lot of artists in the 1960s and 1970s did artist books. Did you?

**RG**

No, never. I was never asked, and I don't think I ever thought about it. My first books were the two photography books. I've always taken a lot of pictures and snapshots, and given them to friends or kept them for a while. Just to look at things and keep a record of stuff.

**HUO**

It's interesting that you don't build models of your sculptures, but your photographs have to do with models. It's a paradox, no?

**RG**

They're supposed to have a joke in them, or a trick. Like, why is that traffic cone there with those cypress trees?

**HUO**

Can you tell me about your more recent car?

**RG**

It's a triangulated, three-wheeled vehicle. It's offset, eccentric: the driver sits to one side. It's driven by a propeller. It was improved over the years so that it functions pretty well.

**HUO**

So it can actually go quite fast with the propeller?

**RG**

Oh yes, it goes fast. I don't know how fast it goes. It has no brakes. My feet are the brakes!

**HUO**

So you self-tested it?

**RG**

All the time. We changed propellers, changed engines, tried to get it better and better.

**HUO**

In the 1990s there was a transition to more building-like things that are almost like stage sets, or props. Also the works became more frequently untitled, whereas in the beginning you had the geographical titles. Why did you dispense with titles?

**RG**

I didn't want to pin things down, to be too specific. I didn't want to invite any association with anything. It seemed appropriate to the works to leave them open to any reading one might have.

**HUO**

And at a certain point the whole room became the artwork?

**RG**

I guess so, yes, because the work took up the whole room, or at least what was in the room was the artwork.

**HUO**

Did you ever work in series?

**RG**

No.

**HUO**

So many artists work in series, but you move on.

**RG**

I know. I make one thing and then I make something else. You can look at it positively or negatively. Positively, let's hope. It may also be laziness.

**HUO**

Or resisting the idea that the work becomes a brand that is repeated.

**RG**

Yes, I don't like that.

**HUO**

Rainer Maria Rilke wrote a little book, *Letters to a Young Poet*. What in 2015 would be your advice to a young artist?

**RG**

Keep looking around, experiencing things, and reading as much as possible. Go places, and look and experience the whole thing. Look at the architecture. New York for instance is so full of everything. There's so much. It's wide open.

**HUO**

Thank you so much. It was a magical interview.

**RG**

Thank you.

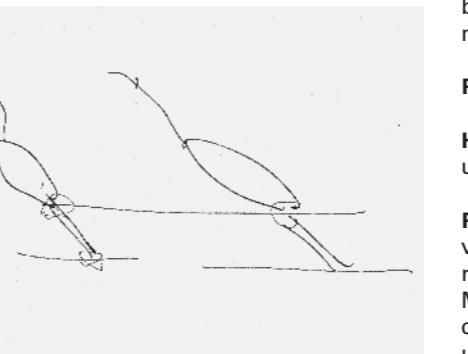
For more than fifty years, **Robert Grosvenor** (b. 1937, New York) has been developing his own unique artistic language, which springs from the relationship between seemingly unrelated forms and involves multiple contradictions, such as balance and imbalance, mass and line, movement and stagnation, industrial production and mastery of a craft. In 2014 he had one-person exhibitions at Max Hetzler in Berlin and Karma in New York. Next April he will have his seventeenth show at Paula Cooper in New York, a collaboration that has lasted since 1972.



Installation views at Karma, New York, 2014.  
Courtesy: the artist and Karma, New York

di Hans Ulrich Obrist

**Robert Grosvenor si apre con Hans Ulrich Obrist** sul periodo trascorso in Nevada dove ha fatto la conoscenza del lavoro dell'architetto Frank Lloyd Wright, che insieme all'oceano e al deserto diventeranno una delle sue prime forme d'ispirazione; inoltre racconta il periodo passato in Francia e nell'esercito statunitense e delle sue iconiche installazioni spaziali che hanno attraversato i confini tra arte, ingegneria e architettura.



Untitled, 2015. Courtesy: the artist and Karma, New York

un amico, il video-artista Peter Campus, ho trovato l'indirizzo dello studio di Suvero e ho bussato alla sua porta. Quindi lui è stato una delle prime persone che ho incontrato a New York, ed è stato un fortunatissimo incontro. L'ho aiutato nello studio, facendogli un po' da assistente, e ho affittato una camera e uno studio nello stesso edificio. Grazie a lui sono riuscito a incontrare Dick Bellamy e alcuni degli artisti della Green Gallery: Claes Oldenburg, James Rosenquist.

**HUO** Chiedo sempre da dove cominci il catalogo ragionato di un artista. Quale sarebbe l'opera "numero uno" nel tuo catalogo, il momento in cui hai trovato il tuo linguaggio?

**RG** Probabilmente *Topanga* (1965).

**HUO** E ti è stata suggerita dalla visione di un telescopio in Arizona?

**RG** Sì, ho visto una fotografia dell'Osservatorio di Kitt Peak e ho pensato di lavorare con una linea verticale e una diagonale. Mi è sembrato di poterlo fare. Mi sono reso conto che qualche volta, quando realizzavo una scultura, copio le cose che vedo. Una fotografia di una rivista può fornirmi l'ispirazione per creare qualcosa. A volte la cosa che realizzo si avvicina molto a quello visto in fotografia.

**ROBERT GROSVENOR** Ho trascorso la giovinezza a Newport, nel Rhode Island, vicino all'acqua. Lì l'acqua la vedi sempre in lontananza – una linea piatta, orizzontale. Poi abbiamo trascorso molto tempo in Arizona, che ha un paesaggio altrettanto orizzontale. Sono stato fortunato a trovarmi nel deserto mentre stavano costruendo le case di Frank Lloyd Wright. Quella è stata una grande fonte di ispirazione per me quando ero un ragazzo.

**HUO** Quali case?

**RG** Delle case private più piccole, alcune delle quali esistono ancora. Eravamo molto vicini a Taliesin West.

**HUO** Per cui, prima di qualunque altro artista, la tua fonte di ispirazione è stata Frank Lloyd Wright?

**RG** Assolutamente sì. Il deserto, l'oceano e l'architettura. Non solo gli edifici di Frank Lloyd Wright, ma anche altri che non vedevamo così spesso nel Rhode Island. L'Arizona era proprio "là fuori". Avevamo tante belle novità a portata di mano.

**HUO** E poi sei andato a Digione, in Francia, negli anni Cinquanta. Che cosa ti ha portato a Digione?

**RG** È stato solo un caso. Parigi mi faceva troppa paura a quell'epoca e Digione era una fantastica ed eccitante piccola città con una scuola d'arte. Ho incontrato alcuni degli insegnanti e mi è sembrato un posto dove sarei potuto star bene.

**HUO** Quali artisti ti ispiravano all'epoca?

**RG** Pensavo molto ad Alexander Calder.

**HUO** Nessuno in Francia?

**RG** Non molto. Ricordo i nomi degli artisti, ma temo che nessun pittore mi abbia ispirato particolarmente.

**HUO** Poi ti sei arruolato nell'esercito e c'è stato un incontro significativo con Mark di Suvero.

**RG** Mentre ero nell'esercito sono riuscito a prendere alcune riviste di arte e ho visto un articolo su Mark di Suvero. Non avevo mai visto cose simili, quelle grandi travi a diverse angolazioni. Quando ho lasciato l'esercito e sono andato a New York insieme a

sbagliare e rifare le cose. Ho scoperto che aveva una certa integrità strutturale, il che mi andava bene. Per la costruzione non serviva niente, se non un trapano avvitatore e forse un martello e dei chiodi.

**HUO** I pezzi erano accompagnati da istruzioni che consentissero di ricostruirli?

**RG** Non sono mai stati ricostruiti. Si sarebbero potuti ricostruire: ma non si tratta di *instruction pieces* in quanto tali.

**HUO** Ho appena visto un film su di te che il Whitney ha messo online. Scott Rothkopf parla del fatto di camminare intorno alle opere e della loro connessione con l'architettura. Si percepisce nettamente l'influenza originaria di Frank Lloyd Wright.

**RG** Ho installato *Tenerife* per la prima volta a Los Angeles alla Dwan Gallery. Era uno spazio bellissimo in cui lavorare. Mi sono reso conto che stavo migliorando un po' nell'assemblare gli oggetti, così ho usato un compensato più leggero. Aveva un che di estremo. Non so se dovrei dirlo, ma quel pezzo mi ricorda una persona che sta sott'acqua e guarda la chiglia o il timone di una barca a vela che passa sopra di lui.

**HUO** È così aerodinamico. Sei stato ispirato dai progetti di automobili o di navi?

**RG** Non esplicitamente, benché capisca che cosa intendi. Mi interessava, in particolare modo, la distanza dal suolo e il rapporto con qualcuno accanto ad essa.

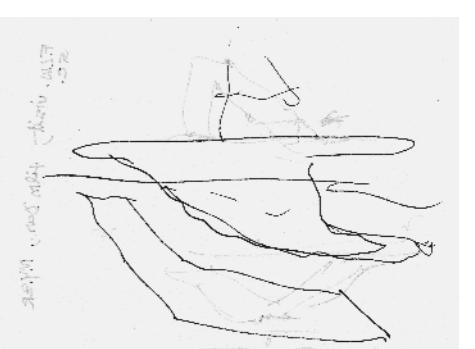
**HUO** Come Rothkopf spiega splendidamente nel video, vi è lo spettatore, vi è l'opera e c'è la stanza. Quelli sono gli ingredienti. E che mi dici del colore? Alcune delle tue opere sono monolitiche e nere, poi, nel 1968, sono arrivati i pezzi bianchi.

**RG** Sì, ce ne sono stati uno bianco, uno giallo, uno viola, uno nero e uno rosso. Non so davvero spiegarti il motivo dei colori.

**HUO** Non hai una teoria dei colori come quella di Josef Albers quindi?

**RG** No, non ho troppe teorie. [ride]

**HUO** Daniel Buren diceva sempre che le sue opere erano fatte *in situ*, per un'architettura specifica. Ma suppongo che queste opere possano essere installate da qualche altra parte dopo. In che modo si definisce questa *site specificity*, il fatto che le opere siano pensate specificamente per uno spazio?



**RG** Ovviamente sono in grado di modificare lo spazio in una certa misura, se posso abbassare il soffitto e se lo spazio stesso è abbastanza lungo da consentirmi di lavorare; magari la scultura può essere ridotta un po'. Non mi è mai stato chiesto di farlo, ma sono sicuro che potrei affrontare il problema. Sarebbe interessante.

**HUO** Uno dei miei pezzi preferiti è *Floating Red Double T* (1965-68). Puoi spiegarmi come funzionava?

**RG** C'erano molte cose sott'acqua per sorreggerlo: cassoni di galleggiamento

invisibili, attaccati a due ancora separate per consentire loro di girare. Era una cosa davvero poco pratica, ma quando c'era bel tempo – non l'ho mai visto quando l'acqua era mossa – si muoveva in modo leggero e molto strano.

**HUO** È stato installato in mare?

**RG** Sì, a Long Island, ma non è durato a lungo perché c'era troppe forze contrarie.

**HUO** Per cui è andato distrutto.

**RG** Ma era bello quando era in funzione. Ha dato vita anche a una bella performance, in cui io e i miei amici entravamo e uscivamo dall'acqua per aggiustarlo.

**HUO** E adesso si trova sul fondo del Long Island Sound. Un po' come un Robert Smithson, un'opera sepolta.

**RG** Sarebbe bello immergersi e andare a dargli un'occhiata.

**HUO** Puoi parlarmi della tua amicizia con Smithson?

**RG** Andavamo al cinema, per esempio a vedere *L'invasione degli ultracorpi*.

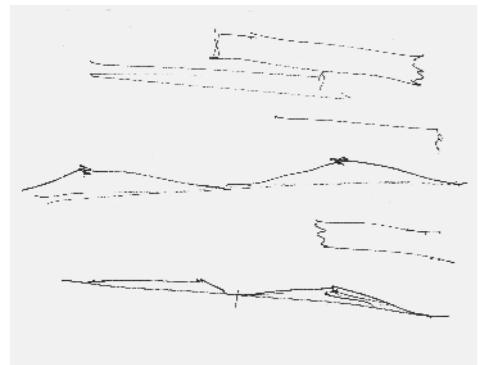
**HUO** Fantascienza?

**RG** Sempre fantascienza, sì. Quando lo ascoltavo parlare mi accorgevo che era al di là della mia comprensione, la comprensione di molti a dire il vero, ma era fantastico.

**HUO** C'è una sua citazione interessante in cui, parlando delle tue strutture, le definiva "ipervolumi nell'iperspazio".

**RG** Sono belle parole, non è vero?

**HUO** Adoro quell'affermazione. La tua macchina del 1969 si adatta perfettamente alla definizione di Smithson: è un ipervolume nell'iperspazio. Come è nata quella macchina?



**RG** Stavo cercando di realizzare una scultura, di mettere insieme qualcosa, e avevo questa piramide a base triangolare. La stavo rivoltando e osservando e ho pensato: "Questa potrebbe essere una bella macchina".

**HUO** Così aveva potenzialmente una funzione?

**RG** Sì, è diventata una macchina, un oggetto funzionante. Mi attraggono le forme che possono viaggiare veloci. E questa auto è interessante per via della sua altezza dal suolo: ci sono solo circa tre centimetri di distanza tra il suolo e il fondo.

**HUO** C'era un collegamento con la macchina di Buckminster Fuller, la Dymaxion?

**RG** Non penso ne fossi consapevole all'epoca. Ma ne sono ben consapevole adesso.

**HUO** La macchina è stata provata nel 1969?

**RG** Abbiamo sempre voluto farla circolare nel traffico intenso di Broome Street, ma purtroppo era troppo difficile trasportarla lì.

**HUO** Quindi si tratta di un progetto irrealizzato in un certo senso?

**RG** Esatto.

**HUO** Chiedo sempre agli artisti dei loro progetti irrealizzati.

**RG** In questo momento sto lavorando a qualcosa che spero di riuscire a realizzare. È molto grande e ingombrante, grande quasi come una piccola casa, con due diversi livelli. È difficile da descrivere.

**HUO** Wow. Quindi ti sei dato all'architettura?

**RG** Sì, ma è non-architettura. Non ha un'utilità pratica. Così come la macchina verde del 1969 non è una vera macchina, la scultura a cui sto lavorando non è vera architettonica, forse.

**HUO** Semi-architettonica?

**RG** Semi, mi piace.

**HUO** Stai disegnando senza interruzione in questo momento. È una pratica quotidiana?

**RG** Non proprio. Ma quando parlo con qualcuno di solito tengo con me carta e matita. Mi fa sentire un po' più a mio agio.

**HUO** Usi mai dei modelli?

**RG** No, non mi aiutano molto. Cerco di costruire in scala reale e di realizzare strutture abbastanza resistenti da non essere abbattute dal vento.

**HUO** Utilizzi molti oggetti trovati e poi li modifichi in vari modi.

**RG** Sono modificati o alterati. Spero migliorati o aggiustati. Mi piacciono molto gli aspirapolvere di Jeff Koons, così immacolati e bellissimi dentro le loro scatole di plastica.

**HUO** Una cosa presente in molte tue opere degli anni Sessanta è una connessione con lo spazio, in particolare con l'antigravità o la non-gravità. La NASA e la corsa spaziale degli anni Sessanta hanno avuto un ruolo importante per te?

**RG** Forse un'idea generale di spazio, non uno spazio da fumetto.

**HUO** E trai qualche ispirazione dal cinema? Ho intervistato il mio amico Czesław Miłosz, un poeta polacco vincitore del Premio Nobel, quando aveva cento anni e lui mi ha detto che tutti coloro che hanno vissuto nel Ventesimo Secolo, non importa se poeti, romanzieri, scultori o pittori, sono stati in qualche modo influenzati dal cinema.

**RG** Trovo alcune cose importanti, interessanti e divertenti, come Jacques Tati. Ma non sono un grande appassionato di cinema. Mi piace aggirarmi intorno a oggetti immobili, o guardare delle fotografie ferme.

**HUO** Che cosa ti ispira in Tati?

**RG** Il senso del tempo, l'umorismo, la stranezza e la giocosità. Le qualità umane sono meravigliose, non è vero? Il senso del tempo e le qualità umane, quindi.

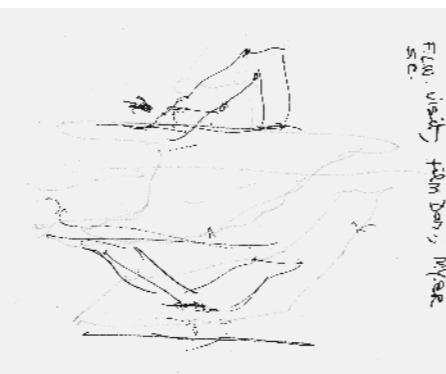
**HUO** Passiamo agli anni Settanta, quando arriva il tubo, o la conduttrice. In che modo è entrato nel tuo lavoro?

**RG** La cosa interessante – e non si vede in questa foto dell'installazione – è che il tubo finiva in una finestra; era perfettamente a filo con un grande vetro. Per cui una persona se ne stava in piedi qui, per esempio, e c'era una lunga sezione orizzontale e poi si saliva con un leggero angolo fino a un vetro. Per cui si era nel dubbio se il tubo continuasse attraverso il vetro o no. Ma di fatto si fermava al vetro. Era anche estremamente

fragile, appeso com'era a dei fili. 174 Ancora una volta aveva a che fare con altezza, lunghezza e orizzontalità.

**HUO** Negli anni Settanta hai anche cominciato a usare le travi di legno.

**RG** Penso che questa sia la fotografia del mio lavoro che preferisco. Si tratta di un momento di quiete in Crosby Street. C'è solo una angolazione molto leggera. Ha qualcosa a che fare con quell'ultima scultura del tubo, che compiva una leggerissima deviazione. Questa ha una crepa qui e una qui e si regge in piedi a malapena. Anche questa è fragilissima. Se qualcuno vi entrasse dentro sarebbe la fine. Chiede che qualcuno ci entri dentro. C'è un taglio di sega nel mezzo, per cui vi sono due travi con due spacature.



*Untitled*, 2015. Courtesy: the artist and Karma, New York

175 anch'esso una sua piacevolezza, con quell'odore così pesante e sensuale. È un materiale interessante con cui pennellare le cose. Ma è anche delicato, perché se ci finisce sopra un po' di sporco è difficile toglierlo. È delicato allo stesso modo in cui i pezzi con i tubi piegati, che sono sabbiati, cosicché se li tocchi con le mani, il grasso presente su di esse viene via.

**HUO** Poi negli anni Ottanta hai lasciato Broome Street e ti sei trasferito a Williamsburg. Un'altra opera incredibile, semi-architettonica, è stata installata a Serralves nel 2005 e intitolata *The Trailer Piece*. Avevi una roulotte a Williamsburg, giusto?

**RG** Era una zona piuttosto pericolosa all'epoca e al fine di proteggere la mia roulotte l'ho ricoperta di cartone ondulato. Adoro il cartone ondulato e ne avevo scorte illimitate; ce n'era ovunque, ce n'erano delle pile. E allora ho pensato: "Questo è interessante, rimuoviamo la roulotte e teniamo il guscio. Ci ho messo delle gambe per sopraelevarlo un po'. Ecco com'è nata quest'opera.

**HUO** Le ruote poi ritornano negli anni Ottanta, il che è interessante. Abbiamo già parlato del veicolo del 1969.

**RG** Questi li considero come dei dischi, ma hanno la forma di ruote, è vero. Questa scultura è stata una sorta di fortunato incidente. Mentre rimuovevo questa sezione di muro in calcestruzzo, è caduta su una tela cerata blu e ho pensato che fosse interessante da vedere.

**HUO** È stato un incontro casuale?

**RG** Sì.

**HUO** Il caso è importante?

**RG** Penso di sì, sempre. Il modo in cui le cose si combinano: per metà è dovuto al caso e per metà, forse, a una sorta di sensazione? Metti una cosa insieme ad un'altra e diventa un terzo elemento del tutto diverso.

**HUO** Whistler diceva: "L'arte accade". Semplicemente tutto si sistema al proprio posto.

**RG** Sì, e Chamberlain diceva: "Tutti fanno delle sculture, continuamente, solo che non se ne accorgono". Se butti una salvietta nell'angolo, quella è una scultura, non è vero?

**HUO** Chamberlain ha realizzato un'opera per la mia mostra, "Do It", che fondamentalmente è qualcosa di quel tipo: ci sono molti pezzi di tessuto nella stanza e vengono lanciati in giro. Tutto qui. Tutti possono farlo. Qual è il ruolo dei libri e della materia stampata per te? Molti artisti negli anni Sessanta e Settanta hanno realizzato libri d'artista. L'hai fatto anche tu?

**RG** No, mai. Non credo di averci mai pensato. I miei primi libri sono stati i due libri fotografici. Ho sempre scattato molte fotografie e istantanee e le davo agli amici o le tenevo per un po'. Semplicemente per guardare le cose e per registrarle.

**HUO** È interessante che tu non costruisca modelli delle tue sculture, ma che le fotografie abbiano a che fare con i modelli. È un paradosso, no?

**RG** In esse dovrebbe essere contenuto uno scherzo o un inganno. Per esempio, perché il cono del traffico è lì, con quei cipressi?

**HUO** Puoi parlarmi della tua automobile più recente?

**RG** È un veicolo con base triangolare e tre ruote. È sbilanciato, eccentrico: il guidatore siede su un lato. È spinto da un'elica. È stato

migliorato nel corso degli anni, per cui funziona bene.

**HUO** Quindi riesce ad andare veloce con l'elica?

**RG** Oh, sì, va veloce. Non so quanto veloce. Non ha freni. I freni sono i miei piedi!

**HUO** Quindi l'hai provata tu stesso?

**RG** Sempre. Abbiamo cambiato eliche e motori, abbiamo cercato di migliorarla sempre di più.

**HUO** Negli anni Novanta c'è stata una transizione verso oggetti più simili a edifici, che ricordano delle scenografie o degli oggetti di scena. Inoltre le opere sono diventate molto più spesso senza titolo, mentre all'inizio ti servivi di titoli tratti dalla geografia. Perché hai deciso di fare a meno dei titoli?

**RG** Non volevo etichettare le cose, essere troppo specifico. Non volevo suggerire alcun tipo di associazione. Sembrava appropriato alle opere il fatto di lasciarle aperte a qualsiasi lettura possibile.

**HUO** E a un certo punto l'intera stanza si è trasformata nell'opera d'arte?

**RG** Penso di sì... sì, perché l'opera ha occupato tutta la stanza o, se non altro, ciò che stava nella stanza era l'opera d'arte.

**HUO** Hai mai realizzato delle serie?

**RG** No.

**HUO** Molti artisti lavorano in serie, tu invece...

**RG** Lo so. Faccio una cosa e poi passo ad altro. Si può vedere la cosa in positivo o in negativo. In positivo, spero. Potrebbe anche essere pigrizia.

**HUO** O un modo per resistere all'idea che l'opera diventi un marchio ripetuto.

**RG** Sì, non mi piace.

**HUO** Rainer Maria Rilke ha scritto un libretto, *Lettere a un giovane poeta*. Quale sarebbe il tuo consiglio a un giovane artista nel 2015?

**RG** Di continuare a guardarsi intorno, di fare esperienza delle cose e di leggere il più possibile. Visitare luoghi e osservare e sperimentare tutto. Guardare l'architettura. New York, per esempio, è ricolma di qualunque cosa. C'è tantissimo. È un mondo spalancato.

**HUO** Grazie mille. È stata un'intervista magica.

**RG** Grazie.



*Untitled*, 2013-2014. Courtesy: the artist and Galerie Max Hetzler, Berlin / Parigi.  
Photo: def-image.com